

отражений"). Не только герои, но и весь строй трагедий отражает состояние духа современного человека, которое у Анненского выражается через ряды символических сцеплений.

Безраздельное сочувствие герою в первых трех трагедиях сменяется попыткой понять все стороны действительности, отразить все ее грани, что на уровне поэтики проявляется в изменении роли хора в последней пьесе "Фамира-кифаред".

Авторская ирония, которая сильнее всего звучит также в последней трагедии Анненского, не только объективирует его отношение к героям, но и отражает мировоззренческую позицию художника, которую один из современных исследователей назвал "стыдливой боязнью красивых слов".

Стараясь наиболее полно показать движение основного конфликта, Анненский синтезировал в своих трагедиях выразительные средства лирики, музыки и живописи. Струнная и духовая музыка в драмах имеет символическое значение (антиномия аполлонического и дионисического начала), а, кроме того, является средством наиболее утонченного и сложного выражения душевных переживаний героя.

Описание места действия и портретов действующих лиц воспринимаются читателем как необходимый элемент сюжета, а не как советы постановщику драмы. Посредством слов Анненский воссоздает настоящее театральное действо.

Четыре его драмы представляют собой единое произведение - "театралогию о человеке" (О. Хрусталева), трагедийный пафос которой, по мысли Анненского, должен возвысить душу современного человека и освободить ее "от тумана и паутин жизни".

И. Б. Васильченко
Екатеринбург

ПОЭЗИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА: ПРЕОДОЛЕНИЕ СТРАХА

Уже хрестоматийными и мандельштамовскими стали слова поэта, произнесенные им в "Египетской марке": "Страх берет меня за руку и ведет. Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: "с ним мне не страшно"... он координата времени и пространства". Но сам мотив страха, присутствующий в поэзии Мандельштама от самых ее истоков, и путь преодоления его художником рассматривался лишь фрагментарно. В процессе становления и развития художественного мировоззрения поэта менялись и координаты, и семантическое

наполнение категории страха в его творчестве. В “Камне” - первом поэтическом сборнике Мандельштама, где парадоксальным образом соединялись “мастерство художника и психология юноши” (С. Аверинцев) - страх выступает основополагающим, толчковым, причинным элементом при формировании художественного мира поэта. В “Камне” Мандельштам лишь входит в жизнь, открывающуюся ему “как разрушительный “вселенский хаос” (И. Лейдерман): страх смерти и жизни одновременно, страх явления на свет, ужас своего космического одиночества - наплывают на поэта со всех сторон, наполняют его существование.

В поисках того, что сильнее смерти, что дает смысл акту прихода человека в мир, через что может быть преодолен “непобедимый страх неведомых высот” бытия, поэт обращается к уже ранее освоенным человечеством сферам: культуры и религии. Поиск абсолютов бытия, обустройство своего жизненного пространства происходят у Мандельштама через насыщение его элементами и приметам прошлых духовных культур. Будь то Бах или Бетховен, пушкинский Евгений Онегин или “аббаты Флобера и Золя”, “полет колоколен” или ласточка в небесах” - все те же “живые трепещущие нити”, позволяющие поэту закрепиться в хаосе мироздания, обустроив свой внутренний Космос, выводящий человека в историческое существование.

В период “Tristia” и “Стихов 1921-1925 годов” устрашающим, губительным началом в поэзию Мандельштама входит история и современность. Если в “Камне” - страх встречи с миром, то здесь - страх разлуки с ним, его конца, страх развоплощения духовного. Но к этому времени поэтом уже обретены внутренние основы взаимодействия с миром, и в момент исторического разлома обращение к культурно-религиозным началам есть попытка соединения разорванных пластов времени, улавливания истоков трагедии современности в дне вчерашнем и ее проекции на день завтрашний, поиска пути спасения, некоего разрешения тупика исторического и индивидуального.

Способность же со-существовать со страхом, не противостоять ему, а ориентироваться в его координатах времени и пространства приходит к поэту уже на последнем этапе его творчества - в “Воронежских тетрадах”, когда Мандельштам оберегает личную свободу и гармонию внутреннего мира, независимую от внешнего хаоса, хотя из не вышедшую и в него направленную. Уже нет страха одиночества, конечности существования, развоплощения и утрат, ибо все “случайные связи” с миром потеряны, у поэта остается лишь то, что

смог заключить в себе его собственный мир - "многодонная жизнь вне закона", в фундамент которой положено напластование вселенских культур и религий.

В целом личный путь поэта в преодолении страха проходит от организации индивидуального внутреннего Космоса благодаря культуре и религии ("Камень"), через организацию Космоса внешнего, Космоса эпохи, нации, человечества, обращаясь к ранее обретенному "Я-Космосу" ("Tristia" и "Стихи 1921-1925 годов"), и, наконец, поэт приходит к приятию жизни как таковой, целиком (и страха как ее составляющего), когда бесконечность и вечность бытия приобретается через постоянную реализацию духовного опыта прошлых культур, а культура и религия становятся самой жизнью, сферой существования поэта (стихи 30-х годов).

О. А. Виноградова
Екатеринбург

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ГЕННАДИЯ ШПАЛИКОВА

Геннадий Шпаликов известен, прежде всего, как талантливый киносценарист эпохи шестидесятых. Но вместе с тем он был и достаточно оригинальным поэтом. Часть (по-видимому, незначительная) его поэтического наследия опубликована, некоторые тексты стали песнями и живут в фильмах и в репертуаре самодеятельной песни.

Для многих стихотворений Г. Шпаликова характерно движение лирического сюжета от общего к частному. Как кинокамера от общего плана переходит к сужению пространства и, наконец, задерживается на какой-то детали, так в стихотворениях Г. Шпаликова совершается движение от афористического высказывания, от общей картины к запечатленному моменту жизни, явленному в зрительном образе: "Нет названья у воды, / Нет названья у беды, / У мостов обвороченных, / Где на лавочках следы". ("Обожал я снегопад...").

Поэтический мир Геннадия Шпаликова насыщен зрительными образами (это поэзия сценариста, "киношная" поэзия). Знаменитое, ставшее песней стихотворение "Рио-рита" - как бы фрагмент сценария, типично "шпаликовская" лирическая зарисовка - танцевальная площадка 1941 года. Внимательный взгляд поэта (порой обозначенный "визуальными" глаголами: "я вижу вас", "в окно смотрю") подмечает "мелочи", приметы бытия. Визуальны в его стихах и метафорические образы и сравнения: "Жизнь проходит сквозь пальцы / Желтой горстью